

SYMBOLAE PHILOLOGORUM POSNANIENSIIUM GRAECAE ET LATINAE XXX • 2020

pp. 135–151. ISSN 0302–7384
DOI: 10.14746/sppgl.2020.XXX.7

KLAUDIA STACHOWICZ

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

e-mail: klaudia.stachowicz.1996@gmail.comPLAUTYŃSKIE MASKI W KOMEDII *LA CASSARIA*
LUDOVICA ARIOSTA¹

ABSTRACT. Stachowicz Klaudia, *Plautyńskie maski w komedii „La Cassaria” Ludovico Ariosta* (Plautine masks in *La Cassaria* by Ludovico Ariosto)

The aim of the paper is to indicate the common features of the characters of Ludovico Ariosto's Renaissance comedy *La Cassaria* with their Plautine prototypes. The article explores, therefore, how Roman concepts went onto influence Ariosto with regards to character creation and the use of names that belong to the category of *nomen omen*.

Keywords: *La Cassaria*; masks; *fabula palliata*; Ludovico Ariosto; Plautus; Renaissance

Obecność rzymskich komedii na scenach włoskich miast w okresie, w którym język wernakularny funkcjonował już jako język literacki, zaowocowała powstaniem autonomicznych odmian gatunku komediowego, czego dowodem stała się renesansowa komedia erudycyjna. Jej konwencja zakładała czerpanie inspiracji ze sztuk starożytnych, by tworzyć nowe w języku wernakularnym, co odróżniało znacząco komedię erudycyjną od poprzedzającej ją – łacińskojęzycznej *commedia umanistica* – oraz późniejszej – improwizowanej *commedia dell'arte*. Wszechobecne w komediach erudycyjnych wpływy palliatty skłaniają, by przyjrzeć się bliżej zależnościom komedii renesansowych od ich antycznych modeli².

Wraz z odkryciem zaginionych komedii Plauta³ i późniejszym ich wystawianiem na włoskich dworach w XV wieku, we Włoszech zaczął odradzać się teatr

¹Pragnę serdecznie podziękować Pani Doktor Marlenie Puk za konsultacje pomocne w opracowaniu tego tematu, a szczególnie za wnikliwe uwagi dotyczące języka Ariosta. Za wszystkie sugestie i wskazówki jestem ogromnie wdzięczna.

²Temu zagadnieniu poświęciłam szkic, w którym na przykładzie komedii *La Cassaria* zaznaczyłam obszary pozwalające dostrzec wpływy palliatty na rodzącą się komedię erudycyjną; zob. Stachowicz (2020).

³W roku 1429 Mikołaj z Kuzy odnajduje manuskrypt z dwunastoma, nieznanymi do tej pory, komediami Plauta. Następnie w roku 1472 w Wenecji ukazuje się *editio princeps* komedii tego

antyczny. Komedia erudycyjna powstawała w ośrodkach, które doprowadziły do ożywienia rzymskiej tradycji teatralnej, szczególnie komedii, a były to miasta takie jak Mantua, Florencja, Urbino czy Ferrara. Dwór wpływowego rodu d'Este w Ferrarze stał się nawet swoistym centrum kulturalnym Półwyspu Apenińskiego, w którym szczególnym mecenatem otaczano rozmaite praktyki teatralne i działalność dramatyczną poetów⁴. Niewątpliwie jednym z najznamienitszych twórców tego okresu jest autor genialnego *Orlanda Szalonego* – Ludovico Ariosto. Jednak ów poeta zasługuje na uznanie także ze względu na twórczość dramatyczną. Korpus komediowy tego renesansowego mistrza zawiera pięć sztuk – wszystkie spisane w języku wernakularnym, niektóre prozą, inne w metrum poetyckim. Wszystkie, lecz w różnym stopniu, były inspirowane twórczością komediową przedstawicieli rzymskiej palliady – Plauta i Terencjusza. Historię⁵ komedii erudycyjnej otwiera sztuka *La Cassaria* zaprezentowana po raz pierwszy na dworze w Ferrarze podczas karnawału 1508 roku. Arystokracja znajdująca się na widowni była wręcz zachwycona spektaklem, do którego scenografię wykonali mistrzowie epoki⁶. Po około dwudziestu latach Ariosto napisał tę samą komedię wierszem. Wersję spisaną w hendekasylabicznym metrum (wł. *sdruc-cioli*) zaprezentowano dwukrotnie: 14 stycznia 1529 oraz 19 lutego 1531 roku. Warto pamiętać, że chociaż komedie antyczne komponowane były w metrum, to styl Boccaccia silnie wpływał na włoskich pisarzy i zachęcał do wybierania prozy⁷. Tak więc Ariosto, przerabiając swoją komedię z prozy na poezję, stał się żywym przykładem ówczesnych sporów i kontrowersji, związanych z wykorzystaniem prozy lub wiersza w teatrze.

Dramat *La Cassaria* został stworzony zgodnie z antycznymi regułami. Składa się z pięciu aktów z wyraźnym podziałem na: *protasis* (wprowadzenie w aktach I i II), *epitasis* (uwikłanie w aktach III i IV) oraz *catastrophe*⁸ (rozwiązanie w V akcie), wyróżnione przez Donata. Ariosto zachowuje jedność miejsca,

rzymskiego poety. Te przełomowe wydarzenia przyniosły autorowi z Sasiny ponownie sławę oraz zapoczątkowały swoistą modę najpierw na wystawianie, a następnie przerabianie jego komedii.

⁴Chłędowski 1909: 58.

⁵Komedię *Formicone* Publia Filippa Mantovana uważa się za pierwszą próbę komedii erudycyjnej. Tematyka sztuki zaprezentowanej w 1503 roku na dworze w Mantui silnie czerpała z antycznego romansu *Asinus Aureus* Apulejusza. Autor nie zdecydował się na wprowadzenie zawiłej intrygi, która stanowiła główny element późniejszych XVI-wiecznych komedii. Zachował klasyczny podział struktury, ale ponieważ czerpał inspirację nie z palliady, a z późnoantycznego źródła, postaci z jego utworów nie przypominają tych wykorzystywanych przez Plauta czy Terencjusza. W związku z tym dramat autorstwa Publia Filippa Mantovana klasyfikuje się jako pierwszą regularną komedię powstałą w języku wernakularnym, która jednak różni się od powstałych nieco później komedii erudycyjnych; zob. Radcliff-Umstead 1969:90.

⁶Scenografię do spektaklu wykonał Pellegrino da San Daniele (da Udine); Beame&Sbrocchi 1975: XIX.

⁷De Sanctis 1968:481.

⁸Radcliff-Umstead 1969:64.

czasu i akcji. Fabuła rozgrywa się na placu miejskim w ciągu jednego dnia, a jej dominantą jest intryga miłosna. W komedii są widoczne antyczne wpływy, takie jak zamiana tożsamości, oszustwa, nieoczekiwane powroty do domu czy działania transgresyjne niewolników. Tak wyraźna obecność antycznego modelu palliaty skłania do zastanowienia się, w jaki sposób autor go wykorzystuje i jakim poddaje transformacjom. Na szczególną uwagę zasługuje kreacja postaci w renesansowej komedii, ale także ich udział w poszczególnych scenach sztuki. Równie interesujący jest sposób nadawania im imion mówiących.

DRAMATIS PERSONAE

Bohaterami komedii Plauta były postaci wyposażone w określone zalety i przywary, które – ukazane na scenie – wywoływały efekt komiczny. Stworzyły one całą galerię typów, które najpierw wykorzystane u Plauta, występowały także jako bohaterowie komedii Szekspira, Moliere czy Fredry. I tak postaci rzymskiej palliaty zostały podzielone na typy rodzinne i zawodowe⁹, a Ariosto zaczerpnął pomysły na kreację swoich bohaterów z obu tych grup.

W komedii *La Cassaria* fabuła koncentruje się wokół pary zakochanych młodzieńców: Erofila i Caridora oraz sprytnych niewolników, którzy najpierw obmyślają plan wydostania dziewcząt z rąk stręczyciela, następnie starają się ukryć podstęp przed ojcem Erofila, a na końcu uniknąć tarapatów, kiedy intryga wychodzi na jaw. Dodatkowo fabułę wzbogacają sceny ukazujące naturę oraz charakter stręczyciela Lucrana oraz poczynania pozostałych niewolników. Oto pełna obsada sztuki:

Erofilo, *zakochany młodzieniec*
 Caridoro, *zakochany młodzieniec*
 Eulalia, *dziewczyna*
 Corisca, *dziewczyna*
 Lucrano, *stręczyciel*
 Crisobolo, *starzec*
 Critone, *kupiec*
 Aristippo, *brat Critona*
 Fulcio, *niewolnik Caridora*
 Furba, *niewolnik Lucrana*
 Nebbia, *niewolnik Crisobola*

Gianda, *niewolnik Crisobola*
 Volpino, *niewolnik Crisobola*
 Corbacchio, *niewolnik Crisobola*
 Negro, *niewolnik Crisobola*
 Morione, *niewolnik Crisobola*
 Gallo, *niewolnik Crisobola*
 Marso, *niewolnik Crisobola*
 Trappola, *oszust*
 Brusco, *niewolnik*

Wstępna analiza postaci występujących na scenie pozwala zauważyć, że Ariosto w swojej komedii przedstawił zarówno typy reprezentujące rodzinę, jak i typy zawodowe. Wokół domu skupieni byli: starzec (*senex*), jego syn (*adulescens*)

⁹Przychocki 1925: 308.

oraz niewolnicy (*servi*). Warto zauważyć, że Ariosto zrezygnował z typów rodzinnych, takich jak żona pana domu (*matrona*) czy dziewica (*virgo*). Na scenie nie pojawia się także żadna piastunka (*anus*) czy niewolnica płci żeńskiej (*ancilla*), choć liczba niewolników w tej sztuce jest wyjątkowo duża. Spoza kręgu rodzinnego pojawiają się stręczyciel (*leno*) i dziewczęta¹⁰ (*puellae*). Ariosto nie przedstawił jednak w swojej sztuce typów zawodowych takich jak pasożyt (*parasitus*), żołnierz (*miles*) czy kucharz (*coquus*), których z kolei wyraziście i często eksponował Plaut. Palliata nigdy jednak nie wykorzystywała jednorazowo wszystkich masek – zasadę tą zastosował także Ariosto. Zrezygnował z barwnych typów-masek, na rzecz podwojenia postaci w obrębie jednej maski¹¹.

Jak w rzymskiej palliacie, tak i u Ariosta celem prowadzonej intrygi było połączenie kochanków, co doprowadzało do konfliktu interesów. W komedii *La Cassaria* jedną ze stron konfliktu jest młodzieniec, któremu drogę do szczęścia zagradza zarówno chciwy stręczyciel, gotowy oddać dziewczynę innemu, jak i skąpy ojciec, niemający zamiaru wydawać pieniędzy na pozyskanie dziewczyny dla syna.

Główni bohaterowie komedii występują parami: dwóch amantów, dwie dziewczyny, dwóch sprytnych niewolników, a wszystkich łączy ze sobą postać stręczyciela. To właśnie Lucrano jako anty-bohater jest jedną z najbardziej barwnych postaci eksponowanych w komedii.

PRZEGLĄD MASEK

LUCRANO – LENO

Stręczyciel, tak jak Ballio¹² z komedii Plauta *Pseudolus*, rozważa zmuszenie dziewcząt do prostytucji, jeśli młodzi kochankowie nie zaproponują zadowalającej sumy za ich wykup. Lucrano jest typowym czarnym charakterem komedii – bezdusznym i zachłannym – którego wyróżniają jedynie złe cechy; sam nawet charakteryzuje siebie w ten sposób. Kiedy przebrany za kupca Trappola próbuje go znaleźć, opisuje go słowami: *bugiardo, maldicente, bestemmiatore* lub *seminatore di scandali*¹³. Wówczas Lucrano rozpoznaje w tym opisie samego siebie:

¹⁰ Dziewcząt przedstawionych w komedii Ariosta nie można zaklasyfikować do typów takich jak *virgo* czy *ancilla*. Najbliżej im do heter, które znajdują się pod kuratelą stręczyciela. Jednak Eulalia i Corisca nie parają się jeszcze prostytucją, pomysł ten Lucrano rozważa dopiero na scenie. Wobec tego, dziewczęta należałoby porównać do Planezjum z komedii *Curculio* – czyli dziewczyny, która dopiero ma zostać heterą.

¹¹ Praktyka wykorzystywana częściej przez Terencjusza, zob. Skwara 2017:57.

¹² Zapis imion postaci z komedii Plauta zgodny z polską transkrypcją zaproponowaną w przekładzie Przychockiego; zob. Przychocki 1931; 1934; 1935; 1937.

¹³ „Kłamca, przekłety, bluźnierca, siewca skandali”. Wszystkie cytaty z Ariosta w przekładzie autorki artykułu.

LUCR. [...] a Metellino non puoi cercare se non di me, si che, l'mio proprio nome ti vo 'ricordare ancor: mi chiamo Lucrano. [...] Che vuoi da me? (III,3).

LUCR. W Metellino nie możesz szukać nikogo innego niż mnie, moje imię jeszcze wam przypomnę: mam na imię Lucrano. Czego chcesz ode mnie?

Koncepcja obrzucania stręczyciela wyzwiskami i inwektywami stanowi topos palliaty. Prezentuje go na przykład jedna ze scen komedii *Pseudolus*, w której Kalidorus i Pseudolus obrażają stręczyciela Balliona obelgami, obserwując jego zachowanie względem służących:

CAL. Audin, furcifer quae loquitur? satin magnificus tibi videtur?
PS. Pol iste, atque etiam malificus
(*Pseud.* 194-5)

KALIDORUS: Słyszysz, co ten obwieś gada? Patrz, co za duma!
PSEUDOLUS: Dumny pewnie ze swych łajdactw¹⁴.

Inna scena „koncertu obelg” została zaprezentowana w komedii *Persa*. Toksyłus w rozmowie z rajfurem Dordalusem mówi:

TOX. Oh, lutum lenonium,
commixtum caeno sterculinum publicum,
impure, inhoneste, iniure, inlex, labes popoli,
pecuniae accipiter avide atque invidie,
procax, rapax, trahax – trecentis versibus
tuas impuritas traloqui nemo potest –
accipin argentum? (*Persa* 406-12)

TOKSYLUS: Ty, gnoju rajfurski!
Ty, śmietniku publiczny, z błotem pomieszany,
Plucho, szujo, zbrodniarzu, łotrze, hańbo ludu,
Krogulcze na pieniądze, drapieżco zawistny,
Chciwce, zdzierco, porywczó – nikt by
w trzystu wierszach
Twych łajdactw nie wygadał – czy bierzesz
pieniądze?

Ariostowy Lucrano jako typowy *leno* jest także chciwy – jeden z passusów ukazuje to dokładnie:

LUCR. Non fu mai uccellatore più di me fortunato, che avendo oggi tese le panie a dui magri uccelletti, che tutto el di mi cantavano intorno, caso una buona e grassa perdice ci è venuta ad invesciarsi. Perdice chiamo un certo mercante, perché mi par che sia più di perdita che il guadagno amico (III,7)

LUCR. Nigdy nie było tak szczęśliwego ptasznika jak ja, bo po przygotowaniu dzisiaj siideł dla dwóch marnych ptaszków, które szczebiotały dookoła mnie przez cały dzień, przypadkiem pojawiła się duża, tłusta kuropatwa i wpadła w nie. Przez kuropatwę rozumiem pewnego kupca, ponieważ wydaje mi się, że stroni on raczej od zysku niż od straty

W tym przypadku Erofilo i Caridoro są dwoma chudymi ptakami, podczas gdy Trappola – tłustą kuropatwą. Przebieraniec, zostawiając skrzynkę ze złotem

¹⁴W artykule wykorzystano passusy z komedii Plauta w przekładzie Przychockiego; zob. Przychocki 1931; 1934; 1935; 1937.

w depozycie, wpadł w sidła rajfura, który postanowił ukraść złoto i wyjechać z miasta. Powyższy *passus* pokazuje, jak bardzo Lucrano upaja się zdobyciem skrzynki. Porównuje sam siebie do ptasznika, a podobny żart pojawia się u Plauta w komedii *Asinaria* (I,3), kiedy stręczycielka Kleareta wyjaśnia zalety swojego zawodu:

CLAR. Non tu scis? hic noster quaestus aucupi
simillimust.

[...]

saepe edunt: semel si sunt captae, rem solvont
aucupi.

itidem hic apud nos: aedes nobis area est,
auceps sum ego,

esca est meretrix, lectus inlex est, amatores
avesbene salutando consuescunt, compellendo
blanditer,

osculando, oratione vinnula, venustula.

(*Asin.* 215; 220–223)

KLEARETA: To ty nie wiesz? Toż nasz zawód
jest tak, jak ptasznictwo:

[...]

Często jedzą: Raz złapane, koszt ptasznika
spłacą.

Tak i u nas: Plac, to dom nasz; ptasznikiem ja
jestem;

Co hetera, to przynęta; łóżka, to są sidła;

Jako ptaki są amanci; tu się oswajają

Przez witanie bardzo grzeczne, przez słodkie
wołanie,

Całowanie i czarowne, urocze słoweczka.

EROFILO – ADULESCENS

Ariosto wykorzystał w swojej sztuce maskę młodego kochanka (właściwie dwóch kochanków). Erofilo, jak większość młodzieńców w komediach Sarsinaty, jest bardzo zakochany, ale zamiast myśleć o tym, co zrobić, aby zdobyć dziewczynę, narzeka tylko na stan swojego ducha:

EROF. Ach! Misero chi è servo d'amore!
(II,1)

EROF. Ach! Nieszczęsny ten, kto jest sługą
miłości!

Należy wspomnieć, że dokładnie w taki sam sposób ubolewa nad swoją dolą na przykład Plautyński młodzieniec Kalidorus:

CAL. Misere, miser sum [...] (*Pseud.*13)

KALIDORUS: Nieszczęśliwiem nieszczęsny!

Erofilo zdaje się cierpieć tak jak Stratippokles z komedii *Epidicus*, który tak odpowiada na pytanie niewolnika Epidikusa:

EPID. Benene usque valuisti?

STR. A morbo valui, ab animo aeger fui.
(*Epid.* 129)

EPIDIKUS: A zdrow byłeś przez cały czas?

STRATIPPOKLES: Zdrow, lecz serce chore.

O skłonności Erofila do miłostek świadczy chociażby jego imię – Ἐρωῖς + φίλος. Jawi się widzowi nie tylko jako podatny na siłę Amora, ale także

nieposłuszny ojcu młodzieniec, który tylko trwoni rodzinny majątek, o czym zaświadcza Crisobolo:

CRISOB. [...] le facultà nostre, che tu, prodigo e bestiale, con tua lascivia cerchi consumare e struggere (V,2).

CRISOB. [...] własność, którą ty, marnotrawny głupcze, którym jesteś, próbujesz umniejszyć i trwonić lubieżnie.

Są to kolejne podobieństwa, które można zaobserwować między młodym Erofilem a młodzieńcami w komediach Plauta. Najbardziej jaskrawym przykładem rozrutnego młodzieńca jest u Plauta Filolaches w komedii *Mostellaria*. Kiedy dowiaduje się, że ojciec wrócił do domu szybciej, niż zapowiadał, komentuje:

PHIL. Quid ego agam? Pater iam hinc me offendet miserum adveniens ebrium, aedis plenas convivarum et mulierum. miserum est opus, igitur demum foedere puteum, ubi sitis fauces tenet; sicut ego adventu patris nunc quaero quid faciam miser. (*Most.* 378–81).

FILOLACHES: Co ja zrobię? Ojciec mnie tu, nieszczęsnego, złapie, Podpitego, a dom pełny: kobiet, biesiadników. Marny los, dopiero wtedy zaczął kopać studnię, Gdy pragnienie gardło ściska. Tak jak ja, nieszczęsny,

Teraz, gdy już ojciec wrócił, szukam jakiejś rady!

Renesansowy Erofilo swoim zachowaniem przypomina także młodzieńców z komedii *Trinummus*. W tej rzymskiej sztuce zakochani i rozrutni panice eksponowani są z doskonałą precyzją, co potwierdza scena otwierająca akt II, w której Lizyteles rozważa, co jest dla niego w życiu ważniejsze – bogactwo czy miłość:

LYS. Multas res simitu in meo corde vorso, multum in cogitando dolorem indipiscor: egomet me coquo et macero et defetigo, magister mihi exercitor animus nunc est. sed hoc non liquet neque saris cogitatumst, utram potius harum mihi artem expetessam, utram aetati agundae arbiter firmiorem: amorin med an rei opsequi potius par sit, utra in parte plus sit voluptatis vitae ad aetatem agundam. (*Trin.* 223–31).

LIZYTELES: Wiele rzeczy równocześnie w mem sercu rozważam, I te myśli mi sprawiają przeróżne przykrości. Sam się dręcę i zamęczam, i sam się zatrapiam, A mój duch jest moim własnym surowym dozorcą. Bo to jeszcze nie jest jasne i nie przemyślane, W jaki sposób moje życie mam sobie ułożyć, Jaki sposób mam dla siebie uznać za pewniejszy: Czy hołdować mam miłości, czy też dbać o mienie; I w czym więcej przyjemności życie znaleźć może.

Erofilo wydaje się także oddany tym dwóm wartościom, ostatecznie jednak decyduje poddać się sile Amora. Tak też ukazany jest przez Ariosta – jako młodzieniec ze skłonnościami do trwonienia ojcowskiego majątku, który jednak najbardziej skupia się na uczuciu do wybranki.

CRISOBOLO – SENEX

Kolejna postać z *La Cassaria*, Crisobolo jako typowy *senex* jest surowy i nieprzychylny synowi. Uważa, że ten trwoni jedynie rodzinny majątek i skupia się na rzeczach nieistotnych, takich jak miłości:

CRISOB. Se non fussi per l'onor di tua madre, CRISOB. Gdybym nie miał na względzie
io direi che non mi fussi figliuolo (V,2). szacunku dla twej matki, nie nazwałbym cię
synem.

Taki wizerunek bardzo przypomina rozwiązania stosowane przez Plauta, który często ukazywał młodzieńców jako nieodpowiedzialnych i oddanych jedynie Amorowi lub zabawom na koszt ojca. Z tego też powodu Plautyńscy ojcowie często otwarcie ich krytykowali, tak jak Simo w komedii *Pseudolus* (I,5):

SIM. Si de damnosis aut si de amatoribus Dictator fiat nunc Athenis Atticis, nemo anteveniat filio, credo meo: ita nunc per urbem solus sermoni omnibust, eum velle amicam liberare et quaerere argentum ad eam rem. Hoc alii mihi renuntiant [...] (<i>Pseud.</i> 417-420).	SIMO: Gdyby dzisiaj w Atenach spomiędzy hulaków, Trwonicieli, trza było wybrać dyktatora – To by nikt w tem nie ubiegł, myślę, mego syna. Tak o nim jednym wszyscy w mieście tu gadają, Że chce dziewczkę wyzwolić i szuka w tym celu Pieniądzy. Obcy ludzie o tem mi donoszą [...].
---	--

Oprócz srogości, cechą renesansowego Crisobola jest także chciwość. Erofilo w rozmowie z Eulalią komentuje naturę swojego ojca:

EROF. Non ti credere, benché io vada onoratamente vestito, e sia di Crisobolo unico figliolo, estatato el più ricco mercante di Metellino, che de le sue facultade io possa a mio appetito disporre. I quel che io dico di me, dico di quo ancora, che li nostri vecchi non sono meno ricchi che avari; né più è il desidero nostro di spendere, che la lor cura di vietarci el modo (II,4).	EROF. Nie myśl sobie, że chociaż chodzę dobrze ubrany i jestem jedynym synem Crisobola, najbogatszego kupca w Metellino, to mogę wydawać jego pieniądze, na co zechcę. A to, co mówię teraz o sobie, jest prawdą, tak samo jak to, że ci nasi starcy są nie mniej bogaci niż chciwi. A nasza chęć wydawania nie jest silniejsza niż ich skrupulatność w kontrolowaniu naszych wydatków.
--	---

Chciwość to cecha, którą posiadali także starcy u Plauta w sztukach takich jak *Bacchides*, *Mostellaria* czy *Stichus*. Jednak najbardziej wyrazistym przykładem chciwego starca jest Euklion z komedii *Aulularia*. Skąpiec ślepo zapatrzony w misę ze złotem, którą znalazł we własnym ogrodzie, był skłonny zrobić wiele, aby tylko odstraszyć sąsiadów, a nawet samą Fortunę, od swojego domu, w którym chował ten skarb. W ten sposób instruuje służkę:

EUCL. [...] occlude ianuam. iam ego hic ero. cave quemquam alienum in aedis intro miseris. quod quispiam ignem quaerat, exingui volo, ne causae quid sit quod te quisquam quaeritet. nam si ignis vivet, tu extinguere extempulo. tum aquam aufugisse dicito, si quis petet. cultrum, securim, pistillum, mortarium, quae utenda vasa semper vicini rogant, fures venisse, atque abstulisse dicito. profecto in aedis meas me absente neminem volo intro mitti. atque etiam hoc praedico tibi, si Bona Fortuna veniat, ne intro miseris. (*Aul.* 89-100)

EUKLJO: [...] Drzwi zamknij za sobą! Ja tam będę niebawem. A strzeż się, do domu Kogoś wpuścić obcego! A gdyby ktoś prosił o ogień – więc ja każę ogień zaraz zgasić, By nie było powodu, by cię ktoś nachodził. Bo jeśli ogień błysnie, to ja ciebie zgaszę! Woda – powiedz – uciekła – gdy ktoś po nią przyjdzie Nóż kuchenny, siekierę, tłuczek, czy też moździerz, Co to zwykle sąsiedzi lubią wypożyczać – Złodzieje – powiedz – przyszli i właśnie ukradli. W ogóle, gdy mnie nie ma, do mojego domu Nie masz wpuszczać nikogo. Zapowiadam nawet Że gdyby do nas przyszła bogini Fortuna, To też jej nie śmiesz wpuścić!

Ariosto połączył cechy poszczególnych typów z komedii rzymskiej i w ten sposób stworzył postaci prezentujące charakterystyczne przywary masek młodzieńca czy starca. Jednak sztuki *La Cassaria* nie można zaklasyfikować do komedii charakteru, która eksponuje postaci takie jak skąpiec (*Aul.*), żołnierz samochwał (*Miles*) czy gbur (*Truc.*). To raczej komedia intrygi, w której postaci wprawdzie posiadają cechy typów-masek z palliaty, lecz nie dominują one w fabule.

VOLPINO, TRAPPOLA, FULCIO – SERVI

Kolejną postacią wzorowaną na rzymskich bohaterach palliaty jest niewolnik, a raczej cała ich grupa, w tym Volpino, Trappola i Fulcio. Pierwszy, Volpino, jawi się jako typowy *servus callidus*, który staje się *spiritus movens* intrygi. Próbuje znaleźć rozwiązanie, aby wykupić dziewczęta:

VOLP. Se potrebb'e Fulcio, per salvare dua amanti e distruggere uno avarissimo ruffiano, ordinare astuzia che fusse più di questa memorabile? (II,1).

VOLP: Czy można by, Fulcio, opracować bardziej niezwykły plan, aby uratować dwoje amantów i zniszczyć jednego chciwego rajfurę?

Volpino tak jak plautyńscy niewolnicy szuka sposobu, aby pozyskać pieniądze na wykupienie ukochanej swego pana od stręczyciela. W scenie obmyślania planu przypomina niewolnika Libanusa z komedii *Asianaria*:

LIB. Hercle vero, Libane, nunc te melius
expergiscier
atque argento comprando fingere fallaciam.
[...]

quin tu abs te socordiam omnem reice et
segnitiam amove

atque at ingenium vetus versutum te recipis tuom.
serva erum, cave tu idem faxis alii quod servi
solent,

qui ad eri fraudationem callidum ingenium gerunt.
Unde sumam? Quem intervortam? Quo hanc
celocem conferam?

(*Asin.* 249–250; 254–258).

LIBANUS: No, dalibóg, Libanusie, teraz trza
się ocknąć

I wymyślić jakiś podstęp, by grosze wytrzasnąć
[...]

A więc precz mi z tą gnuśnością i całem
lenistwem!

Wracaj znów do twego sprytu, dawnego,
chytrego.

Dbaj o pana, patrz, byś tego nie robił, co inni,
Którzy na to są przebiegli, by pana oszukać.

Skąd wziąć? Kogo mam obciągnąć? Gdzie tę
łódź skierować?

To właśnie na Volpina spada ciężar intrygi. Jako przychylny młodzieńcowi niewolnik postanawia pomóc w wydostaniu ukochanej z rąk rajfura. W tym celu proponuje przebrać nikomu nieznanego niewolnika¹⁵ za kupca, który zostawiając kasetkę ze złotem w depozycie u stręczyciela, ma zdobyć Eulalię. Bardzo podobną intrygę wymyślił Milfjo w komedii *Poenulus*:

MIL. [...] tuos Collybiscus nunc in urbest
vilicus;

eum hic non novit leno. stain intellegis?

[...]

ei dabitur aurum, ut ad lenonem deferat

dicatque se peregrinum esse, ex alio oppido [...].

(*Poen.* 170–71; 174–75)

MILFJO: Twój rządcą Kollibiskus jest dziś
właśnie w mieście. Jego nie zna ten rajfur.
Rozumiesz to dobrze?

[...]

Jemu się da pieniądze ; niech je tu zanieś

Do rajfura i powie, że jest cudzoziemcem

Z miasta całkiem innego [...]

Tak jak w wielu komediach Plauta, intryga uknuta przez Volpina kończy się fiaskiem. Niewolnik, pozostawiony przez Erofila, który udał się na poszukiwania Eulalii, sam musi uporać się z kłopotami i wyjaśnić Crisobolowi, dlaczego skrzynka ze złotem zniknęła z pokoju. Akt IV otwiera scena lamentu niewolnika:

VOLP. Tante aversità, tante sciagure
t'assaglio, misero Volpino, da tutti i canti,
che se te ne sai difendere, te puoi dar vanto del
migliore schermidore che oggi sia al mondo.
O ria fortuna, come stai per opporti alli disegni
nostri apparecchiata sempre. (IV, 1)

VOLP. Tak wiele przeciwności, tak wiele
nieszczęść cię atakuje, o biedny Volpinie. Jeśli
potrafiłbyś się przed nimi obronić, to zyskałbyś
miano szermierza wszechczasów. O złowrogi
losie, zawsze jesteś gotów sprzeciwiać się
naszym planom! [...]

¹⁵ W komedii nie ma mowy o tym, aby Trappola był niewolnikiem. Można jednak tak założyć, ponieważ Volpino nazywa go swoim znajomym. Takie relacje zawiązywały się zazwyczaj w obrębie tej samej warstwy społecznej. W spisie postaci występuje jako *baro*, czyli oszust. Jednak spisu *dramatis personae* brakowało zarówno w manuskrypcie, jak i kolejnych edycjach komedii. Został dodany dopiero w edycji z roku 1954, a zatem pochodzi od wydawcy.

W wielu komediach Plaut przedstawia sceny, w których niewolnicy ubolewają nad swoim losem; przykładem jest reakcja Traniona w komedii *Mostellaria*, kiedy dowiaduje się o powrocie ojca do domu:

TRA. Iuppiter supremus summis opibus atque
industriis
me periisse et Philolachetem cupit erilem
filium.
occidit Spes nostra, nusquam stabulum est
confidentiae,
nec Salus nobis salutis iam esse, si cupiat, potest:
ita mali, maeroris montem maximum ad portum
modo
conspicatus sum: erus advenit peregre, periit
Tranio.
[...]
(*Most.* 348–53)

TRANIO: Jowisz tego chce, najwyższy,
wszelkich sił dokłada,
By mnie zgubić z Filolachem, z synem mego
pana.
Już nadzieja nasza przysła, nie ma czego się
chwycić,
Ni nas Salus nie ocali, nawet gdyby chciała.
Tak olbrzymią właśnie w porcie zobaczyłem
gółę
Kłesk i zgryzot: Ojciec wrócił – Tranio
pogrążony!
[...]

To właśnie w tych scenach niewolnicy u Plauta i u Ariosta dowiadują się o nieoczekiwanym powrocie pana domu z wyprawy. Wiedzą, że wiąże się to z konsekwencjami i karą, którą będą musieli ponieść za niesubordynację. Volpino od tego momentu próbuje zatuszować intrygę i winę za kradzież kasetki rzucić przede wszystkim na stręczyciela, ale też na innych niewolników, którzy w wersji wydarzeń przedstawionej przez Volpina nie dopilnowali, aby nikt nie wchodził do pokoju Crisobola. Tranio u Plauta natomiast za wszelką cenę pragnie utrzymać starca z dala od domu, w którym odbywa się libacja organizowana przez jego syna.

W *La Cassaria* na scenie pojawiają się dodatkowi niewolnicy: Furba, Nebbia, Gianda, Corbachio, Negro, Morione, Gallo, Marso i Brusco. Pomimo faktu, że niewolnicy u Ariosta często przypominają tych z komedii Plauta, to ich liczba jest znacznie większa niż u Sarsinaty. Wprowadzenie licznej służby zwiększa dynamikę w niektórych scenach, a jej działania urozmaicają fabułę. Dialogi między sługami nadają dramatowi efekt chóralny¹⁶, co można zaobserwować zwłaszcza w trzecim akcie. W *Rudens* Plauta wprowadzenie na scenę grupy rybaków pełni podobną funkcję. Drugi akt rozpoczyna scena grupowa, w której rybacy ubolewają nad swoim losem:

PISCATORES Omnibus modus qui pauperes
sunt homines miseri vivont,
praesertim quibus nec quaestus est, nec
didicere artem ullam:
necessitate quidquid est domi id sat est
habendum.

RYBACY: Ludzie, którzy są ubodzy, strasznie
nędznie żyją,
Zwłaszcza gdy nie zarabiają, ani też żadnego
Nie uczyli się rzemiosła. I tak z konieczności
Tem się muszą zadowolić, co w swym domu
mają.

¹⁶ Grabher 1946: 46.

nos iam de ornatu propemodu ut locupletes
simus scitis:
hisce hami atque haec harundines sunt nobis
quaestu et cultu.
*** ex urbe ad mare huc prodimus pabulatum:
pro exercitu gymnastico et palaestrico hoc
habemus:
echinos, lopadas, ostreas, balanos captamus,
conchas,
marinam urticam, musculos, plagusias striatas;
post id piscatum hamatilem et saxatilem
aggredimur.
cibum captamus e mari: si eventus non evenit
neque quicquam captumst piscium, salsi
latique pure
domum redimus clanculum, dormimus incenati
[...].

(*Rud.* 290–302, wyróżnienie: K.S.)

Wy zapewne poznajecie – już z samego stroju,
Jak „bogaci” my jesteśmy. Bo te oto haki
I te wędkę – to nasz przemysł, nasze utrzymanie.
Co dzień tu, nad morze z miasta idziemy na
połów,
I to mamy zamiast ćwiczeń w gimnazjum,
w palestrze.
Jeże morskie, skorupiaki, ostrygi chwytemy,
Ziele morskie, ryby-myszki, czy mule i małże,
Potem dalej do połowu hakami i w skałach.
Żywność z morza dobywamy: Jeśli się nie uda,
Żadnych ryb się nie złapało, to my, nasoleni
I na czysto wypłukani, chyłkiem powracamy,
Spać idziemy bez wieczery.
[...].

Ten passus przypomina partię chóru w greckiej tragedii¹⁷, ma charakter poważny. Jest to wręcz lament rybaków nad trudnościami, które czekają ludzi parających się takim zawodem. W komedii *La Cassaria* dialog między niewolnikami w scenach zbiorowych ma charakter wesoły, a oni sami rozprawiają o zbawczej mocy wina i cieszą się z lekkiej pracy, którą właśnie wykonali:

CORB. Gentile e liberal giovane è Filostrato
veramente.
NEGRO Questi sono domini da servire, che
danno da lavorare poco e da
bere molto.
CORB. E che merenda ci ha apparecchiata!
MOR. Parliamo del vino, che m'ha per certo
tocco il core.
CORB. Non credo che ne sia un migliore in
questa terra.
MOR. Vedesti mai el più chiaro, el più bello?
CORB. Guastasti mai tu el più odorifero, el più
suave?
GIAND. E di che possanza! Vale ogni denaio.
CORB. N'avess'io questa notte uno orciuolo al
piumaccio.
GIAND. N'avess'io inanzi in mio potere la
botte.
MOR. Deh venisse ogni di volontà al patrone
di prestare la nostra opera a Filostrato, come ha
fatto oggi.

CORB. Filostrato jest naprawdę wyjątkowo
miłym i liberalnym młodzieńcem.
NEGRO Człowiek taki jak on, należy do tych,
którzy dają mało do pracy, a dużo do wypicia.
CORB. A jakie przekąski dla nas przygotował!
MOR. A co z winem, które tak mocno uderzyło
do głowy?
CORB. Nie sądzę, że znajdzie się lepsze na tym
świecie.
MOR. Czy widziałeś kiedyś bardziej
przejrzyste, pyszniejsze od tego?
CORB. Czy próbowałeś kiedyś bardziej
wonnego i słodsze?
GIAND. I o takiej mocy! Wart każdego grosza.
CORB. Chciałbym mieć cały dzban dziś
w nocy tylko dla siebie.
GIAND. Ja to bym wolał od razu całą beczkę.
MOR. A ja chciałbym, żeby nasz pan wysłał
nas na posługi do Filostrata codziennie, tak jak
zrobił to dziś.

¹⁷ Skwara (2001: 80) upatruje w komedii *Rudens* parodii tragedii Eurypidesa.

GIAND. Sì, se ci avessi ogni dì a far godere così bene.

CORB. Io non so come per la parte vostra vi state voi: io per la mia così mi sento allegro, che mi par ch'io non possa capere ne la pelle.

GIAND. Credo che siamo a un segno tutti (III, 4)

GIAND. Tak, ale tylko jeśli on zapewni nam taką przyjemność jak dziś.

CORB. Nie wiem, jak wy się czujecie: ale ja z trudem powstrzymuję swoje zadowolenie.

GIAND. Myślę, że my wszyscy jesteśmy w takim stanie.

Cechą wspólną tych dwóch scen u Plauta i u Ariosta jest przedstawienie pewnej grupy, która opowiada o swoim zawodzie. U Plauta są to rybacy, którzy ubolewają nad trudnościami dnia codziennego oraz biedą. Ariosto z kolei zaprezentował bardzo zadowolonych służących Crisobola, wracających do domu po całym dniu „pracy” w domu Filostrata, dokąd zostali wysłani przez Erofila w pierwszej scenie komedii. Śmieją się, żartują i są zadowoleni z faktu, że znajomy ich pana był dla nich pobłażliwy, a w dodatku odwodził się suto zastawionym stołem. Sceny te z pozoru zupełnie różne, cechuje ta sama funkcja w komedii, która ma na celu ukazanie natury, charakteru i obyczajów danej grupy – rybaków i niewolników. Ponadto dają one efekt chóralny w dramacie, typowy dla tragedii greckiej. Różnicą jednak jest podział tej partii na role dokonany przez Ariosta. U Plauta *passus* wygłaszany jest przez „rybaków” lub też „chór rybaków” (*piscatores*), a w komedii *La Cassaria* utworzony jest w formie dialogu. Scena jednak mogłaby być skonstruowana w taki sam sposób – dialog postaci mógłby zostać zastąpiony wystąpieniem „chóru niewolników” (*servi*).

Liczba niewolników pojawiających się na scenie w renesansowej komedii jest znacznie większa niż u Plauta:

Tabela 1. Liczba niewolników¹⁸ występujących w komediach Plauta.

Liczba niewolników w komedii	Komedie Plauta
1	<i>Amph. Cas. Curc. Trin. Vid.</i>
2	<i>Asin. Aul. Cist. Epid. Poen. Truc.</i>
3	<i>Bacch. Merc. Persa Stich.</i>
4	<i>Capt. Pseud. Rud. Mil.</i>
9	<i>Most.</i>

Konwencja palliaty zakładała wprowadzenie na scenę niewolnika przebiegłego, sprytnego, który pomaga młodzieńcowi. Z zestawienia wynika, że Plaut wykorzystywał w fabule najczęściej od jednego do trzech niewolników; swoistą anomalią wydaje się komedia *Mostellaria*, w której występuje dziewięciu członków służby domowej. Plaut dokonał wyraźnego podziału wśród niewolników

¹⁸Wykaz całej służby domowej tj. *servus*, *lorarius*, *puer*, *alii servi*.

oraz dodał dwa typy: niewolnika-oprawcę (*lorarius*) oraz znajdującego się najniżej w hierarchii służby domowej chłopca (*puer*). Bez trudu można wyliczyć, że Ariosto wprowadza na scenę aż dwunastu niewolników. Jest to znacznie większa liczba i stanowi aż 60% postaci dramatu. W związku z tym, że w rzymskich komediach liczba służących była zwykle ograniczona, wprowadzenie dodatkowych niewolników można uznać za jedną z innowacji Ariosta. Obecność tak dużej liczby sług w sztuce sugeruje, że wszyscy oni, w tym także Volpino i Fulcio, mogą być postrzegani jako przedstawiciele jednej postaci-maski, swoistej personifikacji uniwersalnego niewolnika. Badając rolę służących w sztuce, Antonio De Luca zauważa, że:

Il carattere di Fulcio assume sempre più i connotati che erano stati di Volpino, tanto che, per quanto riguarda la funzione, i due possono essere considerati un solo personaggio esemplificato nella prospettiva del fallimento prima, poi della riuscita¹⁹.

NOMEN OMEN

Dalszy wpływ Plauta na komedię Ariosta widać w sposobie nadawania imion mówiących postaciom. U antycznego komediopisarza onomastyka stanowiła często grecko-łacińską hybrydę. Fakt, że imiona bohaterów informowały widza o cechach, przywarach czy słabościach danej postaci, wywoływał efekt komiczny. Imiona typu *nomen omen* przynoszą dodatkowe znaczenie, a tym samym informują widza o cechach bohaterów. Plaut zasłynął z nadawania imion z zakodowaną informacją, a jego imiona-znaki publiczność odczytywała bez najmniejszego problemu. Praktyka ta została zastosowana także przez Ariosta. Taki zabieg sprawiał, że publiczność niemal natychmiastowo mogła zidentyfikować postać ze znaną już maską. Wcześniej wspomniany Erofilo – imię stworzone ze słów greckiego pochodzenia (Ἔρως + φίλος) może świadczyć o skłonnościach młodzieńca do miłostek. W ten sposób od samego początku wiemy, że Erofilo jest zakochany. U Ariosta jednym z najbardziej znaczących przykładów jest Trappola. Włoskie słowo *trappola* oznacza „pułapka”, dlatego nazwanie w ten sposób niewolnika, który udaje zamożnego kupca, wzmacnia efekt komiczny. Volpino to kolejny interesujący przykład – imię odnosi się do przymiotnika *volpino*, co dosłownie oznacza „lisi”. Z pewnością jest to właściwe imię dla postaci, która jest pomysłodawcą intrygi. Przywołując kolejnego sługę – Fulcia (przebiegłego niewolnika, któremu komedia zawdzięcza szczęśliwe zakończenie) – możemy postawić hipotezę, że imię pochodzi od łacińskiego czasownika *fulcio* oznaczającego „wspierać”. W języku włoskim nie ma takiego

¹⁹ „Postać Fulcia coraz bardziej przejmując cechy Volpina. Do tego stopnia, że jeśli chodzi o funkcję, to można ich uznać za jedną postać, zilustrowaną najpierw w perspektywie porażki, a następnie sukcesu”; De Luca 1981:66; przeł. K.S.

czasownika, ale istnieje rzeczownik *fulcro* – „podpora”, który pochodzi od łacińskiego *fulcrum*²⁰. Inny niewolnik został nazwany Furba, co podkreśla jego przebiegłość – słowo *furba* oznacza „przebiegły” lub „przebiegłość”. Wreszcie, Lucrano nosi imię ze względu na słowo *lucrare* – „zyskać”, „zarobić”, czyli wskazuje najważniejszy cel dla stręczyciela.

„DUNQUE UNA COMMEDIA: «LA CASSARIA». AVEVA COMINCIATO
A PENSARCI, COSÌ, PER GIUOCO, LEGGENDO PLAUTO (...)”²¹

Ludovico Ariosto, jak wielu współczesnych mu artystów, był typowym dla renesansu *uomo universale*, łączącym aktywność literacką ze służbą na dworze rodu d’Este. Ariosto, oprócz najbardziej znanego i najwyżej ocenianego *Orlando*, jest autorem licznych pomniejszych utworów, spośród których to komedie zasługują na szczególną uwagę. Ariosto, nawet gdyby nigdy nie skomponował mistrzowskiego eposu rycerskiego, tak ważnego dla kształtowania się tradycji literackiej nie tylko w Italii, ale także całej Europie, z pewnością zasługiwałby na poświęcenie mu niejednego rozdziału w kompendiach wiedzy o historii literatury²². Dzięki dwóm pierwszym komediom (*La Cassaria*, *I Suppositi*) zyskał miano inicjatora renesansowej odmiany gatunku komediowego, zwanej komedią erudycyjną, uczoną czy wernakularną (*commedia erudita*).

W komedii *La Cassaria* Ariosto wykorzystuje podstawowe maski palliaty, ale z wielokrotnością do liczby niespotykanej u Plauta. Nie oznacza to wykreowania nowych bohaterów o nowych rysach charakteru (czego dokona w swoich późniejszych komediach), a jedynie skopiowanie postaci, co daje ten efekt, że w obrębie jednej maski trudno u poszczególnych jej przedstawicieli dostrzec jakieś cechy dystynktywne. Innymi słowy, scena zaludniła się niewolnikami, którzy byli homogeniczni. Tę próbę emulacji z Plautem trudno uznać za udaną.

Postaci niewątpliwie mają rysy plautyńskie, ale trudno wskazać na konkretnego bohatera z konkretnej sztuki, który byłby modelem dla Ariosta. Należy zauważyć, że Ariosto swobodnie łączy różne pomysły Plauta w zakresie budowania charakteru i korzysta z wielu sztuk antycznych równocześnie. Taki „konglomerat” plautyńskich rozwiązań daje znakomite rezultaty, bo pozwala renesansowemu mistrzowi na stworzenie postaci stanowiącej kwintesencję danej maski. Nie sposób nie zauważyć, że w tego rodzaju „kontaminacji” Ariosto naśladuje Plauta, który podobną technikę stosował w swoich sztukach, kiedy korzystał z greckich wzorów. Jednak rzymski komediopisarz nie stosował tego zabiegu na

²⁰ Cf. Vocabolario Treccani [<http://www.treccani.it/vocabolario/fulcro/>], dostęp: 12.02.2020.

²¹ „Zatem komedia: «La Cassaria». Zaczął o tym myśleć ot tak, dla żartów, czytając Plauta (...)”. Ubertazzi 1942: 68, przeł. K.S.

²² Asor Rosa 2009: 470.

tak szeroką skalę. Zwykle łączył dwie komedie greckie w jedną rzymską całość. Ariosto zaś daje dowód swej niezwyklej erudycji, kiedy w jednej swojej postaci skupia rysy wielu plautyńskich przedstawicieli tego samego typu komediowego, którzy przewijają się w dwudziestu sztukach Plauta.

Ariosto korzysta z plautyńskiego pomysłu nadawania postaciom imion mówiących, ale ich nie powielił (co robi jeszcze komedia humanistyczna), tylko tworzy własne. Wykorzystuje do tego zarówno języki klasyczne, jak i język włoski, w czym naśladuje Plauta, łączącego w imionach łacinę i grekę. Zastosowanie jednak przez Ariosta także języka włoskiego sprawiło, że zjawisko zwane „nomen omen” weszło już na stałe do repertuaru komediowych chwytów.

BIBLIOGRAFIA

Źródła, przekłady, komentarze

- Ariosto L., *Opere minori*, a cura di Cesare Serge, Milano–Napoli 1954.
Ariosto L., *The Comedies of Ariosto*, transl. & ed. Edmund M. Beame and L.G. Sbrocchi, Chicago & London 1975.
Plaut, *Komedie*, t. I – IV, wstęp, przekład i komentarz G. Przychocki, Kraków 1931.
Plaut, *Komedie*, t. I – IV, wstęp, przekład i komentarz G. Przychocki, Kraków 1934.
Plaut, *Komedie*, t. I – IV, wstęp, przekład i komentarz G. Przychocki, Kraków 1935.
Plaut, *Komedie*, tom I – IV, wstęp, przekład i komentarz G. Przychocki, Kraków 1937.

Opracowania

- Asor Rosa (2009): A. Asor Rosa, *Storia europea della letteratura italiana*, vol. I, Torino 2009.
Beame & Sbrocchi (1974): E.M. Beame, L.G. Sbrocchi, *Wprowadzenie*, w: *The Comedies of Ariosto*, przeł. Beame & Sbrocchi, Chicago & London 1974.
Chłędowski (1909): K. Chłędowski, *Dwór w Ferrarze*, Lwów 1909.
De Luca (1981): A. De Luca, *Il teatro di Ludovico Ariosto*, Roma 1981.
De Sanctis (1968): F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, vol. I, Novara 1968.
Grabher (1946): C. Grabher, *Sul Teatro dell'Ariosto*, Roma 1946.
Przychocki (1925): G. Przychocki, *Plautus*, Kraków 1925.
Radcliff-Umstead (1969): D. Radcliff-Umstead, *The Birth of Modern Comedy in Renaissance Italy*, Chicago & London 1969.
Skwara (2001): E. Skwara, *Historia komedii rzymskiej*, Warszawa 2001.
Skwara (2017): E. Skwara, *Przedmowa. Renesansowy eksperyment*, w: Eneaszy Sylwiusz Piccolomini, *Chrysis*, przeł. E. Skwara, Warszawa 2017, 7–68.
Stachowicz (2020): K. Stachowicz, *Plautus and the Italian „commedia erudita”: Plautine reminiscences in „La Cassaria” by Ludovico Ariosto*, w: „Graeco-Latina Brunensia” 1/25 (2020), 199–215.
Ubertazzi (1942): G. Ubertazzi, *Vita di Ludovico Ariosto*, Firenze 1942.

PLAUTINE MASKS IN *LA CASSARIA* BY LUDOVICO ARIOSTO

Summary

The revival of ancient theater traditions in the Italian city-states in the Renaissance resulted in the emergence of autonomous comedy genres, as evidenced by the erudite comedy. The period of popularity of this genre begins with the first play by Ludovico Ariosto – *La Cassaria*. The palliata's motifs are ubiquitous in the following drama, and the characters presented by Ariosto, that owe a lot to their Plautine prototypes, deserve a special interest. This paper aims to discover the features of Plautus' masks that inspired Ludovico Ariosto to compose *La Cassaria*.